



## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

10 | 1997  
Rythmes

---

# De la Centrafrique au Cameroun : un itinéraire rythmique

*From Central Africa to Cameroon. A rhythmical itinerary*

Vincent Dehoux, Nathalie Fernando, Sylvie Le Bomin et Fabrice Marandola

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/846>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997

Pagination : 81-105

ISBN : 2-8257-0579-9

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Vincent Dehoux, Nathalie Fernando, Sylvie Le Bomin et Fabrice Marandola, « De la Centrafrique au Cameroun : un itinéraire rythmique », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 10 | 1997, mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/846>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# De la Centrafrique au Cameroun : un itinéraire rythmique

*From Central Africa to Cameroon. A rhythmical itinerary*

Vincent Dehoux, Nathalie Fernando, Sylvie Le Bomin et Fabrice Marandola

---

- 1 Ce texte<sup>1</sup> envisage le rythme en Afrique centrale à partir de différentes traditions musicales. Une telle perspective comparatiste n'a été rendue possible que parce que les principes généraux de la métrique et du rythme régissant les musiques de cette partie du monde ont été clairement mis au jour par Simha Arom. Par rapport à de tels principes, ces contributions révèlent des particularités qui conduisent à affiner la théorie générale, démontrant s'il était nécessaire que le monde des traditions orales est essentiellement sujet à des variantes locales irréductibles les unes aux autres.
- 2 L'unité des points de vue qui suivent et qui justifie leur rapprochement provient de l'utilisation d'une méthodologie commune. Celle-ci met au centre du travail ethnomusicologique sur les musiques d'Afrique Centrale, la *transcription*, non comme but en soi, mais comme révélateur de formes de pensée proprement déroutantes et le plus souvent insaisissables autrement. Cependant, et compte tenu de la complexité des musiques de cette région, ce travail de transcription n'est pas toujours immédiatement applicable, loin s'en faut. Aussi sa réalisation nécessite-t-elle le recours préalable à des méthodes d'enregistrement analytique telle celle du *play-back*. Sans entrer dans les détails techniques, le *play-back* permet d'isoler, par une série d'enregistrements successifs et sur chacune des pistes d'une bande magnétique, les différentes parties d'une polyphonie. Simha Arom a imaginé<sup>2</sup> l'adaptation d'une telle procédure au travail de terrain, la rendant compatible à des conditions matérielles rudimentaires, c'est-à-dire faisant appel à un appareillage léger, courant, autonome et ne nécessitant de la part de son utilisateur ni formation spécifique ni recours à une quelconque aide extérieure.
- 3 La mise en place de la méthode du *play-back* n'a cependant pas comme seul effet de rendre possible le travail de transcription. En tant que procédé d'investigation, elle est à même de révéler au cours de sa mise en œuvre les processus mentaux à l'origine des productions musicales. Rappelons ici qu'elle place les informateurs dans une situation

inattendue : en effet, un villageois d'Afrique centrale a-t-il eu l'occasion d'entendre une voix isolée extraite de l'ensemble polyphonique auquel il a l'habitude de participer ? Un xylophoniste, joueur de harpe ou de sanza, a-t-il pu écouter le jeu de sa main gauche ou de sa main droite isolément ? L'important ici n'est pas tant de leur révéler ces mécanismes que de porter attention aux discussions que l'écoute de telles bribes suscitera. Comment nommeront-ils, qualifieront-ils ces fragments des pièces musicales ? Seront-ils unanimes dans leurs jugements ? Chaque fragment sera-t-il identifié par les tenants de la tradition de la même manière, et quelles réflexions leur écoute suscitera-t-elle ? Autant d'interrogations qui laissent présager un échange intéressant entre musiciens et chercheur et qui remplaceront avantageusement le va-et-vient fastidieux de questions-réponses le plus souvent gratuites ; de sorte qu'une telle méthode d'enregistrement est susceptible de révéler, dans son application, la piste originale et impensable a priori que l'enquête, pour demeurer pertinente, n'aura qu'à emprunter.

Fig. 1 : *Play-back* de sanza (Centrafrique).



Photo : Sylvie Le Bomin

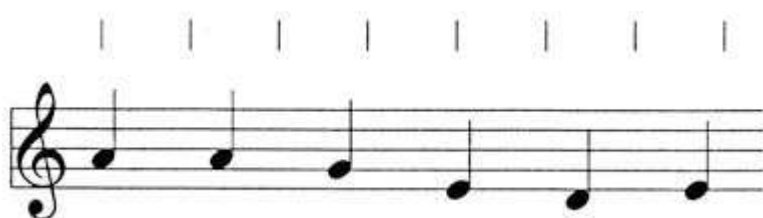
- 4 A plus long terme, l'effet de cette méthode est de permettre un travail de transcription qui donne une image fidèle et tangible de la réalité acoustique... Pas exactement : la transcription doit avant tout rendre compte de la musique telle qu'elle se fait, telle qu'elle est pensée, et non pas seulement de son résultat sonore. Ainsi, voici la mélodie principale du chant à penser *naa-bua*<sup>3</sup> : une succession de six notes de valeurs égales constituant une mélodie à pente descendante :

## Exemple 1



- 5 Ces valeurs étant toutes d'égale durée, la transcription ne présente aucune difficulté. Ce sont là six noires ou six croches... simple affaire de proportions. Une telle transcription est tout à fait « plausible » : donnez-la à un musicien occidental, il chantera à partir d'elle la mélodie principale du chant *naa-bua*. La notation se trouvera donc validée. En se plaçant maintenant dans la perspective des Gbaya, la « famille » de chants à laquelle appartient *naa-bua* est basée sur un cycle mélodique de 24 unités temporelles minimales. Les six valeurs égales de cette mélodie sont donc à répartir dans ce cycle, ce qui ne pose aucune difficulté puisque 24 est divisible par 6. Or, une telle opération n'est pas *culturellement* pertinente, car le musicien se réfère à une pulsation isochrone qui divise ce cycle en huit « temps »<sup>4</sup>. Ainsi pour une mélodie d'apparence aussi banale (6 valeurs d'égale durée), on obtient une transcription dans laquelle les 6 valeurs égales sont superposées à 8 pulsations isochrones :

## Exemple 2. Notation métrique



## Exemple 2. Notation rythmique



- 6 Cette mélodie est maintenant replacée dans son contexte instrumental, celui de la *sanza*. Le clavier de cet instrument répartit les hauteurs entre les deux pouces non pas selon le continuum grave-aigu, mais d'une façon originale qui privilégie les mouvements de chacun d'eux, de sorte que les hauteurs de la mélodie *naa-bua*, bien que conjointes, sont issues du jeu alterné des deux pouces sur le clavier de l'instrument, ce dont la transcription rendra compte ainsi :

## Exemple 3



- 7 Ce parcours de la première à la troisième transcription démontre l'utilité d'un tel travail pour la compréhension des musiques de tradition orale, en ce qu'il est à même de révéler un mode de pensée particulier. En effet, ce dernier ne consiste pas forcément en réalisations inimaginables, voire acrobatiques ou insensées, mais en un agencement original de structures pouvant fort bien exister ailleurs dans le monde. En outre, le processus de mise au jour de telles structures par *play-back* interposé s'avère riche d'enseignements dans la mesure où il place les exécutants dans une situation de prime abord énigmatique et donc fondamentalement révélatrice :
- 8 Il est utile de rappeler ici quelques-uns des principes généraux qui régissent la rythmique des musiques centrafricaines tels que Simha Arom les a dégagés<sup>5</sup> : les musiques d'Afrique centrale sont des *musiques cycliques, mesurées* où les durées sont strictement proportionnelles ; des ostinatos à variations, dont le tempo est invariant :
 

« Les formules des ostinatos rythmiques sont propres aux populations auxquelles elles appartiennent. Elles varient non seulement d'un groupe ethnique à un autre, mais encore à l'intérieur d'un même groupe, d'un type de musique à un autre. Et c'est précisément la combinatoire rythmique, fruit du croisement de plusieurs figures individuelles, qui constitue le critère d'identification d'une catégorie musicale, reconnaissable en tant que telle par les membres du groupe social » (Arom 1985 : 98).
- 9 Le cycle, composé de la réitération de périodes, est le plus grand dénominateur commun. La période est toujours composée de nombres entiers de pulsations :
 

« étalon isochrone constituant l'unité de référence *culturelle* pour la mesure du temps [...], la pulsation est donc l'unité fondamentale de temps par rapport à laquelle toutes les durées se définissent » (Arom 1984 : 7).
- 10 La pulsation, qui est matérialisable, mais le plus souvent implicite, donne lieu à une division binaire, ternaire ou composite (en 5 valeurs égales), la plus petite valeur exprimée se définissant comme la *valeur opérationnelle minimale* :
 

« la valeur opérationnelle minimale équivaut à la plus petite durée *pertinente* [...] dont toutes les autres durées constituent nécessairement des multiples. C'est à partir de ces valeurs minimales que s'élabore la configuration rythmique propre à chaque pièce, et, dans la polyphonie, à chaque partie » (Arom 1993 : 136).
- 11 Par ailleurs, il convient d'opérer la distinction entre ce qui est de l'ordre du *rythme* et ce qui est de l'ordre du *mètre* :
 

« la métrique concerne l'étalonnage du temps en quantités – ou valeurs égales –, le rythme, les modalités de leur regroupement [...] La métrique est un *continuum*, le

rythme est une *forme temporelle*. Pour faire image, on peut dire que la métrique est la trame muette sur laquelle le rythme se déploie » (Arom 1992 : 9-10).

- 12 Les périodes qui composent le cycle sont généralement immuables. Cependant, celles-ci peuvent faire l'objet d'agencements divers par des procédés d'amplification et de quasi-périodicité :
- 13 Amplification : « procédé qui consiste à développer, de façon sporadique, le matériel rythmique propre à une période sur un nombre de périodes toujours multiple de celle-ci » (Arom 1984 : 9).
- 14 Quasi-périodicité : « réapparaissent, à des fréquences irrégulières, des motifs parfaitement reconnaissables, mais séparés par des séries de percussions équidistantes dépourvues d'accentuation » (Arom 1984 : 9).
- 15 Le cycle peut aussi répondre au principe de macro-périodicité. C'est-à-dire qu'il peut donner lieu à :
 

« la superposition de périodes de dimensions différentes, lorsqu'aucune d'elles, prise isolément, n'atteint cette dimension » (Arom 1984 : 9).
- 16 En définitive, on peut souscrire à la remarque formulée par Arom en ces termes :
 

« la caractéristique dominante du rythme consiste en une très forte tendance à la contramétrie, suscitant une relation conflictuelle permanente entre la structure métrique de la période et les événements rythmiques qui s'y produisent » (Arom 1984 : 29).
- 17 A ce jour, les Banda Gbambiya<sup>6</sup> sont les seuls en Centrafrique à utiliser une formation comprenant quatre xylophones<sup>7</sup>(*mbaza*), auxquels s'adjoignent un tambour (*kporo*) et, selon les circonstances, des hochets et des sonnailles (*ngala*, *manga*, *bakedge*). Cet ensemble intervient dans des circonstances aussi bien rituelles que de divertissement et accompagne le chant et la danse.
- 18 La connaissance que nous avons des musiques d'Afrique centrale conduit généralement à attribuer une grande virtuosité au jeu de tambour – qu'il s'agisse de tambours de bois ou à membrane. Comme on le verra par la suite, les Banda Gbambiya répartissent les rôles entre instruments rythmiques et instruments mélodiques différemment des autres populations de cette région. De plus, la complexité de la polyrythmie n'émane pas, dans leur musique, de la superposition des différentes parties, mais des variations dont elles font l'objet ; ces dernières créent une ambiguïté permanente entre division binaire et division ternaire de la pulsation. Par ailleurs, la pièce *kochi agoa* (cf. infra, ex. 8) montrera comment les Banda Gbambiya sont à même de renouveler leur matériau musical avec une grande économie de moyens.

## 1. Jeu de rôles

- 19 L'utilisation de quatre xylophones n'est pas la seule particularité de la musique banda gbambiya : la partie de tambour est dépourvue de complexité rythmique puisqu'elle agit en métronome – le tambourinaire matérialisant essentiellement la pulsation –, repère métrique de toutes les parties.
- 20 La complexité rythmique réside dans les parties de xylophones. Chacun d'eux a un rôle propre, qu'il s'agisse du soliste (*engeren*) ou des xylophones d'accompagnement (*ayan*, *okon* et *aguan*). La partie soliste d'*engeren* fait l'objet de nombreuses variations mélodico-

rythmiques alors que les parties d'accompagnement sont jouées sur un nombre limité de lames, en ostinato quasi strict.

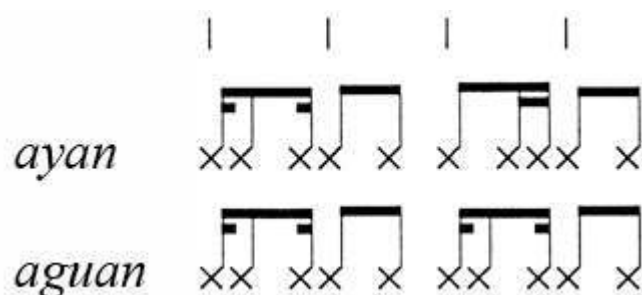
Fig. 2 : *Play-back* de xylophone (Centrafrique).



Photo : Sylvie Le Bomin

- 21 Les pièces du répertoire de divertissement (*kevere kotara*)<sup>8</sup> – qui accompagnent la danse et le chant – ont toutes la même structure métrique et rythmique, à savoir un cycle de huit pulsations dont la subdivision est binaire. La mélodie revient au xylophone soliste qui, du fait des nombreuses variations qu'il réalise, ne peut servir de référence à la danse. Quelle que soit la pièce, la version minimale jouée sur les xylophones *ayan* et *aguan* ne varie pas plus sur le plan mélodique que sur le plan rythmique : aucune partie réalisée sur ces xylophones n'est spécifique à une pièce.

#### Exemple 4



- 22 Les parties jouées sur les xylophones d'accompagnement ne permettent donc pas d'identifier la pièce, mais seulement la danse ou la catégorie musicale correspondante. Ainsi, bien qu'accordés sur des hauteurs précises, ces xylophones d'accompagnement



n'ont-ils pas de fonction mélodique. Ils réalisent une formule rythmique caractéristique de la danse et/ou d'un répertoire, rôle généralement dévolu à un tambour. Comme le précise Vincent Dehoux, les répertoires musicaux de Centrafrique

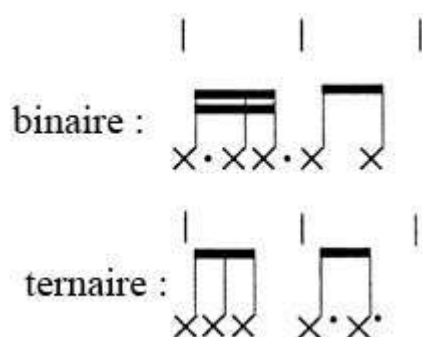
« s'appuient sur une formule rythmique spécifique propre à chacun d'eux et frappée en ostinato strict sur le tambour de bois. Il s'agit là en quelque sorte d'une « signature », élément indispensable pour l'identification du répertoire et l'exécution des différentes pièces qui le composent » (Dehoux 1993b : 151-152).

- 23 Dans l'orchestre de xylophones banda gbambiya, des instruments auxquels l'appartenance organologique attribue par ailleurs une fonction mélodique ont ici une fonction rythmique. De fait, la présence de quatre instruments « mélodiques » n'implique pas l'existence de quatre parties mélodiques constitutives.

## 2. Binaire / ternaire

Contrairement aux musiques d'autres populations centrafricaines importantes telles que les Gbaya ou les Manza, dans la musique des Banda Gbambiya, aucune partie mélodique ne procède à un monnayage maximal des durées, ce qui serait susceptible de permettre une reconnaissance aisée des modalités de division de la pulsation. Le tempo des pièces étant extrêmement rapide ( $\text{♩} = 210$ ) et aucune valeur n'étant accentuée, la perception que l'auditeur a de la subdivision du temps peut être aussi bien binaire que ternaire. Les transcriptions de certaines formules peuvent s'écrire de deux manières :

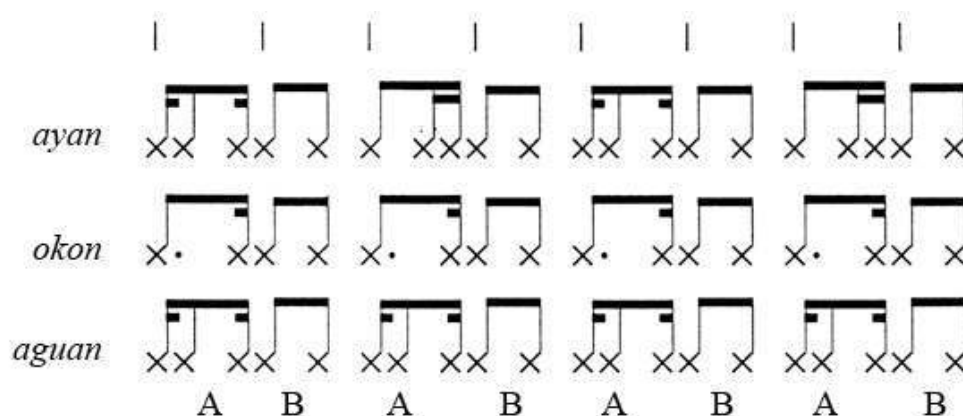
Exemple 5



- 24 Cependant, les versions minimales des différentes parties et de leur superposition montrent clairement une conception binaire : une même formule, strictement binaire (figure B), est jouée simultanément sur chacun des xylophones d'accompagnement :



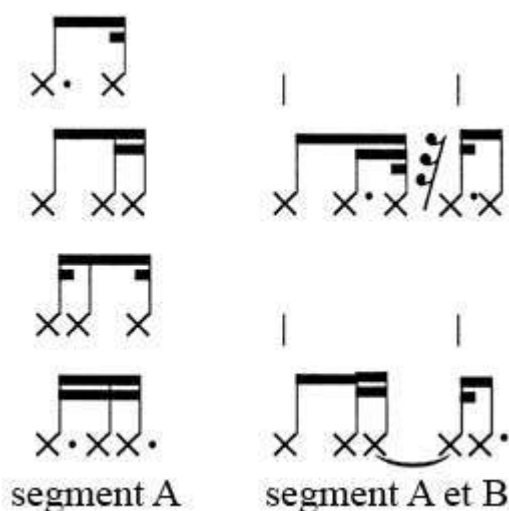
## Exemple 6



- 25 Or, le rôle des instrumentistes est de rompre la régularité de cette répétition stricte : ce faisant, l'organisation binaire particulièrement prégnante dans les versions minimales devient beaucoup moins évidente lors de l'exécution habituelle. On retrouve ici un procédé utilisé par Steve Reich et que décrit Simha Arom :

« Il y a plusieurs façons d'organiser perceptuellement ce que l'on entend : c'est un problème de classement mental. Telle formule de Steve Reich est basée sur douze temps du début à la fin, simplement des déplacements très légers, d'une partie par rapport aux autres, créent au fur et à mesure de ce décalage une ambiguïté progressive » (Arom et Dehoux 1978 : 71).

- 26 Les difficultés rencontrées dans la détermination des rythmes tiennent au fait qu'aux versions citées plus haut, sont ajoutées des micro-variations rythmiques exécutées par les xylophones *ayan* et *okon*. Ce dernier point, ainsi que la résonance particulière des lames d'*aguan*, ne permettent jamais d'avoir une répétition suffisamment affirmée pour déterminer le rythme avec certitude. L'ambiguïté naît des variations appliquées à la figure rythmique [A]. De plus, empiétant sur la figure rythmique [B], des variations plus subtiles déstabilisent la perception, supprimant le seul élément de référence de la régularité binaire.

Exemple 7<sup>9</sup>

### 3. L'économie de moyens

- 27 Issue d'un répertoire de chasse, la pièce *kochi agoa* est jouée dans les cérémonies de possession (*kobo*) et dans celle pour les jumeaux (*ameya*). Sa réalisation sur cinq lames par le xylophone soliste montre l'ingéniosité des musiciens gbambya qui, tout en faisant preuve d'une grande économie de moyens, ne font jamais coïncider structure rythmique et structure mélodique.
- 28 Le cycle est de douze pulsations de division binaire. Il se compose de six segments rythmiques de deux pulsations dont le nombre de valeurs opérationnelles minimales est : [3+3] et [2+2+2], le premier étant commétrique et le second contramétrique. La succession des durées dans le cycle est : [3+3]+[2+2+2]+[3+3]+ [2+2+2]+[3+3]+[2+2+2]

Exemple 8



- 29 Cette organisation rythmique en masque totalement une autre, cette fois-ci mélodique : en effet, la mélodie de la main droite (MD) est constituée de l'enchaînement de trois notes répétées toujours dans le même ordre : [Si, La, Ré].

MD:

↓ x.	↓ x.	↓ x	↓ x	↓ x	↓ x.	↓ x.	↓ x	↓ x	↓ x	↓ x.	↓ x	↓ x	↓ x	↓ x	↓ x
si	la	ré	si	la	ré	si	la	ré	si	la	ré	si	la	ré	si

- 30 La mélodie de la main gauche s'organise à partir de deux formules de trois notes (MG1 et MG2), également jouées toujours dans le même ordre : [Mi, Mi, Sol] et [Sol, Mi, Sol].

MG1:

↓ x.	↓ x.	↓ x	↓ x	↓ x	↓ x.	↓ x	↓ x	↓ x
mi	mi	sol	mi	mi	sol	mi	mi	sol

MG2:

↓ x.	↓ x	↓ x	↓ x	↓ x.	↓ x.
sol	mi	sol	sol	mi	sol

- 31 Si la succession systématique des trois hauteurs dans le même ordre peut conférer une répétitivité inhabituelle à la pièce, la structure rythmique qui lui est concomitante instaure au contraire une sensation d'ambivalence. La perception des auditeurs est ainsi constamment renouvelée et, s'il est certain que cela ne procure aucune difficulté particulière aux danseurs gbambiya, l'auditeur occidental ne sait quant à lui jamais sur « quel pied danser ».
- 32 Bien que cycliques, ces musiques étonnent toujours par leur absence de réitération stricte. Ceci parce qu'elles ne se déroulent pas uniquement sur un axe temporel mais également dans une « épaisseur » qui, à chaque cycle, laisse percevoir quelque chose de nouveau. Cette observation rejoint celle de Kubik lorsqu'il fait remarquer que :
- « Listening to African music demands different abilities from the listener than European music. It demands also a different direction of attention. In European concerts one's attention is normally more directed to what will happen in the horizontal development of the composition. In African instrumental music this way of listening is certainly not absent, but it is less emphasized. A listener to African music has to direct his attention more to the *inner dimensions* of the compositions, which are so manifold that they cannot be perceived all at once in a split second. The listener has to change his own « position » gradually, just in the same way that one looks at an object from different sides.
- If anyone finds African music « monotonous » or « repetitive », if it is tiresome to him to listen even for a few minutes, we simply see that he has not yet discovered how to listen to it » (Kubik 1994 : 78-79).
- 33 La multitude d'ethnies de la province de l'Extrême-Nord du Cameroun<sup>10</sup> présente un large éventail de musiques instrumentales et vocales. Les chants, de forme responsoriale, sont exécutés soit *a cappella*, soit accompagnés d'instruments mélodiques (harpes ou flûtes) ou rythmiques (tambours, hochets, sonnailles). Les ensembles instrumentaux sont constitués essentiellement d'aérophones, en particulier de flûtes de facture très variée, qui mettent en œuvre des polyphonies en hoquet ou en contrepoint.
- 34 L'intérêt de la rythmique de ces musiques n'est pas lié à la complexité de l'agencement des durées mais aux relations qu'entretiennent rythme et mélodie dans les polyphonies en hoquet, à l'organisation interne de chaque partie (périodicité, mode de division de la pulsation) et au tempo qui régit l'ensemble d'une exécution.
- 35 Les exemples qui suivent concernent trois types de formations musicales<sup>11</sup> : ensembles d'aérophones exécutant des polyphonies en hoquet ; chant et tambour ; harpe accompagnée d'un soubassement rythmique matérialisé par des pas de danse.

## 4. Rythme et mélodie dans les polyphonies en hoquet

- 36 Dans les polyphonies en hoquet, la réalisation d'une mélodie implique sa décomposition en autant de parties que l'ensemble compte d'instruments mélodiques, chacun d'eux exécutant une seule note ; c'est pourquoi la structure rythmique propre à chaque partie est entièrement tributaire de la structure mélodique de l'ensemble de la pièce. Ainsi, ce qui pourrait être considéré comme une polyrythmie complexe ne résulte en fait que de la nécessaire imbrication des parties. Dans ce type d'exécution, les paramètres de hauteur et de rythme sont parfaitement en osmose, le second étant totalement dépendant de la place du premier au sein de la partie vocale qui tient lieu de référence. Dans cet ensemble de flûtes *ajiwili*<sup>12</sup> des Ouldémé, le chant constitue la référence à partir de laquelle s'organise l'imbrication des différentes parties. Il en est de même pour chaque pièce du répertoire.

## Exemple 9

échelle 

$\text{♩} = 176$

Voix des deux chanteurs

Superposition des flûtes

Flûtes

hwéréra

ëndéw

njërèkèk [voix]

āsāwāy

wāfāyā

azléréra

ndāwōgāy

njākw

dīn



## 5. Pulsation, périodicité et tempo

- 37 Si les principes qui sous-tendent l'organisation rythmique des musiques des populations animistes de l'Extrême-Nord sont, dans l'ensemble, similaires à ceux décrits par Simha Arom, il existe cependant quelques cas singuliers.

## 5a. Tempo

Dans cette région, le tempo d'une pièce est le plus souvent immuable. Toutefois il constitue, chez les populations de montagne telles que les Mofou ou les Ouldémé par exemple, un élément discriminant qui permet de distinguer différentes générations de musiciens. En effet, les pièces des ensembles de flûtes<sup>13</sup> peuvent faire l'objet de deux types d'exécution : par exemple, pour une même pièce, les adolescents et les jeunes adultes prennent des *tempi* très rapides ( $\text{♩} = 182$ ), afin de prouver à la fois leur connaissance du répertoire et leur vigueur, alors que leurs aînés adoptent des mouvements métronomiques beaucoup plus lents ( $\text{♩} = 112$ ). Le tempo est ici le seul facteur qui détermine deux sous-ensembles à l'intérieur d'une même catégorie musicale, même s'il n'implique pas d'interdit : les jeunes peuvent jouer dans des *tempi* relativement lents, mais ils précisent alors qu'ils jouent « à la manière des Anciens ».

- 38 On rencontre également, chez les Toupouri, un phénomène extrêmement rare dans les musiques d'Afrique centrale : il s'agit d'un changement de tempo en cours de jeu qui consiste en un ralentissement progressif de la pulsation. Dans deux pièces enregistrées par Charles Duvelle en 1964<sup>14</sup>, le tempo passe respectivement de 108 à 62 et de 100 à 68

pulsations par minute, avant de se stabiliser. Ce fait reste limité, au sein même de l'ethnie, aux musiques exécutées par des ensembles de trompes auxquelles peuvent s'adjoindre flûtes et sonnailles<sup>15</sup>.

Fig. 3 : Hochets multiples de chevilles, ethnie Ouldémé (Cameroun).



Photo : Nathalie Fernando.

## 5b. Pulsation et périodicité

### 5b.1. La musique de harpe ouldémé

- 39 La harpe<sup>16</sup> accompagne le plus souvent des chants à caractère intimiste, mais peut également soutenir la danse lors de veillées ou rythmer des travaux collectifs tels que le battage du mil.
- 40 Son répertoire comprend des pièces spécifiquement ouldémé, ou empruntées aux ethnies voisines. Elles sont pour la plupart basées sur un cycle de six pulsations ternaires ou neuf pulsations binaires, ce qui correspond dans les deux cas à un total de dix-huit valeurs opérationnelles minimales, toutes exprimées au cours de l'exécution. Le cycle est donc toujours totalement monnayé, de sorte que les seules variations qui interviennent dans le jeu de la harpe sont d'ordre mélodique. En outre, aucune valeur n'est accentuée, ce qui crée une ambiguïté quant à la perception de la subdivision – binaire ou ternaire – de la pulsation.
- 41 Les danseurs, qui martèlent bruyamment le sol avec leurs pieds, contribuent à entretenir cette sensation d'ambiguïté : alors qu'habituellement, en Afrique centrale, les pas de danse coïncident avec la pulsation, les danseurs exécutent ici des figures rythmiques tour à tour commétriques ou contramétriques. Tout en effectuant continuellement des variations, ils alternent ces deux types de figures, soit en respectant la périodicité du cycle mélodique, soit en enjambant celui-ci.

Exemple 10<sup>17</sup>

échelle

♩ = 130

harpe

pas d'un danseur  
cycle 1

- 42 En présence de plusieurs danseurs, les variations sont moins fréquentes puisque la superposition de leurs pas crée des formules polyrythmiques qui suffisent à entretenir l'ambiguïté binaire-ternaire.

## Exemple 11

♩ = 130

cycle de la harpe

pas du danseur 1

pas du danseur 2

superposition  
des deux pas

- 43 Chek i Mada i Tazan<sup>18</sup> occupe une place à part dans le répertoire de harpe ouldémé : empruntée à l'ethnie voisine Mada, cette pièce constitue une exception en ce que son cycle mélodique compte dix-neuf valeurs opérationnelles minimales non accentuées. Dix-neuf étant un nombre premier, le cycle mélodique ne peut se fonder ni sur une division binaire, ni sur une division ternaire de la pulsation. Cependant, les musiciens conçoivent Chek i Mada selon cette dernière. Il faut donc trois répétitions du cycle mélodique avant que sa première note ne coïncide de nouveau avec la pulsation.



Fig. 4 : Harpiste oudémé (Cameroun).

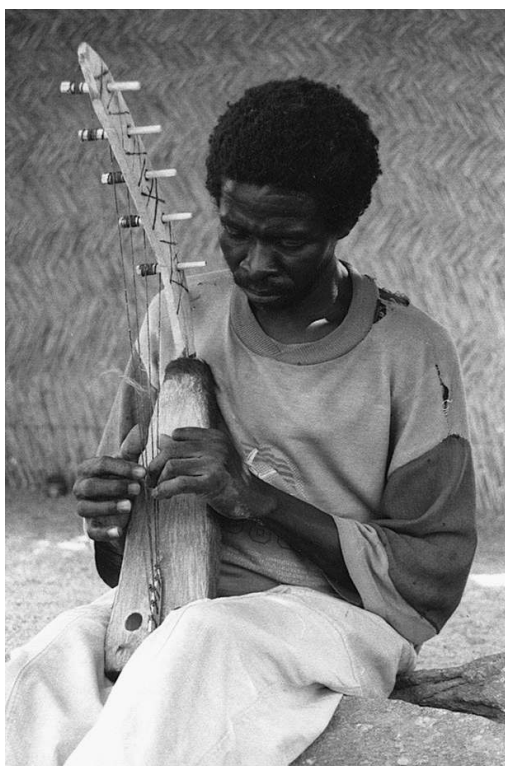


Photo : Nathalie Fernando.

- 44 Nous sommes en présence d'un processus particulier de macro-périodicité, puisqu'il concerne la superposition de la métrique et du cycle instrumental : la période métrique équivaut à une pulsation composée de trois valeurs opérationnelles minimales, la période du cycle instrumental étant constituée de dix-neuf valeurs opérationnelles minimales.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
1						2						3						



Exemple 12 : *Chek i Mada i Tazan*.<sup>19</sup>

♩ = 134

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

cycle de la harpe

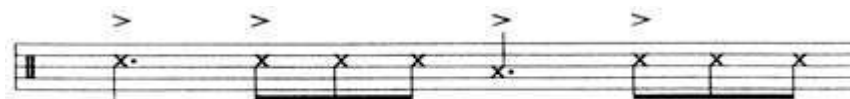
pulsation  
cycle 1

cycle 2

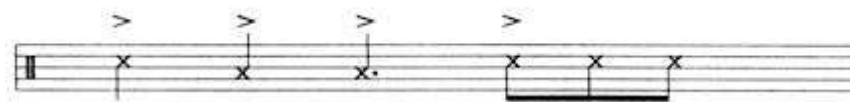
cycle 4  
= cycle 1

5b.2. Le *gourna* Toupouri

- 45 Le *gourna* rassemble, plusieurs mois par an, des hommes jeunes se nourrissant essentiellement de lait de vache afin de devenir forts et d'embellir. Leur fonction est de danser et de chanter lors des cérémonies de levée de deuil. Les chants qu'ils exécutent, renouvelés tous les ans, sont conçus pour chaque clan par un auteur réputé. Les paroles, souvent satiriques, se rapportent aux événements marquants des derniers mois de l'année écoulée.
- 46 Les chants, de forme responsoriale, sont exécutés par un chœur d'hommes accompagné de tambours cylindriques à deux peaux. Les couplets chantés par l'ensemble du chœur alternent avec le refrain, sans paroles, réalisé par le soliste. La structure des chants de *gourna* répond au principe de quasi-périodicité<sup>20</sup> : la longueur des couplets varie en fonction de la prosodie, alors que les refrains demeurent toujours identiques.
- 47 De plus, la pulsation des chants de *gourna* n'est pas isochrone : aux pulsations ternaires qui sous-tendent la plus grande partie du chant viennent se substituer, à intervalles irréguliers, deux pulsations binaires, la valeur opérationnelle minimale restant quant à elle parfaitement isochrone. Ainsi, la figure rythmique du tambour principal, qui compte douze valeurs opérationnelles minimales :



devient :



avec seulement dix valeurs opérationnelles minimales.

- 48 Cette variation, qui relève d'un procédé de contraction à la fois rythmique et métrique, est entièrement tributaire du texte chanté : elle intervient de manière systématique lors des refrains et au début de chaque couplet, mais également au milieu de certains de ces couplets, lorsque la longueur de leur texte chanté nécessite plusieurs phrases mélodiques (cf. le cycle 3 de l'exemple 13<sup>21</sup>).

### Exemple 13

- 49 Dans l'ensemble des chants de *gourna* – quelque soit l'auteur ou son clan d'origine – la structure rythmique, dépendante du texte, se caractérise toujours par une pulsation non-isochrone.

### 5b.3. La musique de *maray mofou*

- 50 Le *maray* est une fête rituelle qui a lieu, chez les Mofou, tous les quatre ans. Elle consiste à sacrifier un taureau qui a été élevé et engraisé dans une case obscure pendant plusieurs mois, voire plusieurs années. Ce rite, qui rend hommage aux ancêtres, est destiné à consolider les liens familiaux et à protéger la communauté.
- 51 Pendant cette fête, qui se déroule sur plusieurs jours, intervient un ensemble constitué de sept flûtes en bois *fogwom*<sup>22</sup>, de trois trompes à embouchure latérale, de deux tambours et de plusieurs paires de hochets. Parmi les pièces exécutées figure *Walay ma pli sla*<sup>23</sup>, jouée lors de la sortie du taureau avant le sacrifice.
- 52 La structure musicale de cette pièce est constituée d'un cycle mélodique auquel correspondent trois réitérations de la cellule rythmique exécutée par les tambours et

hochets. La valeur opérationnelle minimale qui sous-tend l'organisation des durées n'est matérialisée qu'une seule fois, à la fin du cycle mélodique (cf. notes encadrées). Le grand tambour et les hochets donnent la structure rythmique de base de la pièce dont le petit tambour marque le début de chacune des réitérations. Cette structure est constituée d'un groupement irrégulier des dix valeurs opérationnelles minimales  $[2+2+3+3]$  ou  $[4+3+3]$ , et correspond aux pas marqués par tous les participants, *ainsi qu'à la battue donnée par les musiciens*. A la différence du chant de *gourna*, l'irrégularité ne dépend pas ici d'une contraction de pulsations ternaires en pulsations binaires ; de plus, elle se renouvelle de façon strictement périodique.

#### Exemple 14

The musical score for Example 14 is a complex arrangement for multiple instruments and voices. It is written in 3/4 time with a tempo of 304. The instruments and voices are listed on the left: Flutes (gōngōgāy, gwāla, zārā, vōtōm, tʃégēm, tʃégēm, zlēgēmē), Horns (bizi mā, zārā rōlōm, bi mā rōlōm), Drums (bizi gōngōgāy, gōngōgāy), and Rattles (mā, kwēf kwēf). The score shows a complex rhythmic pattern with many rests and notes, indicating a highly irregular structure.

(enregistré le 2 février 1996 dans le village de Zob. Cf. CD Ocora C 560 110, page 3).

- 53 Bien que cette structure rythmique puisse s'analyser comme une figure irrégulièrement commétrique et asymétrique par rapport à une pulsation binaire<sup>24</sup>, les Mofou ont vivement réfuté la battue régulière que nous leur avons proposée :  $[2+2+2+2+2]$ . La battue irrégulière sur laquelle se fonde la pièce *walay ma pli sla* est donc proche de celle que l'on retrouve dans les rythmes *aksak*.
- 54 « En raison de l'interdépendance entre leur caractère asymétrique et leur tempo rapide, les formes de type *aksak* sont irréductibles à une pulsation isochrone. Inscrites dans un cadre périodique immuable, elles constituent autant de figures réitératives. Leur caractère « boiteux » résulte de groupements fondés sur la juxtaposition de quantités binaires et ternaires, dont la somme correspond nécessairement à un nombre premier. Ce sont les modalités de cette juxtaposition qui déterminent l'articulation – forcément asymétrique – de l'*aksak* et, simultanément, en délimitent la forme » (Arom 1992 : 204).
- 55 La structure rythmique et métrique sur laquelle se fonde la pièce comptant un nombre pair de valeurs opérationnelles minimales, il ne s'agit pas ici d'un véritable *aksak*.

Néanmoins, eu égard à la *conception* qu'en ont les musiciens Mofou, nous parlerons de structure rythmique de *type aksak*.

Fig. 5 : Joueur de *fogwom*, ethnie Mofou (Cameroun).

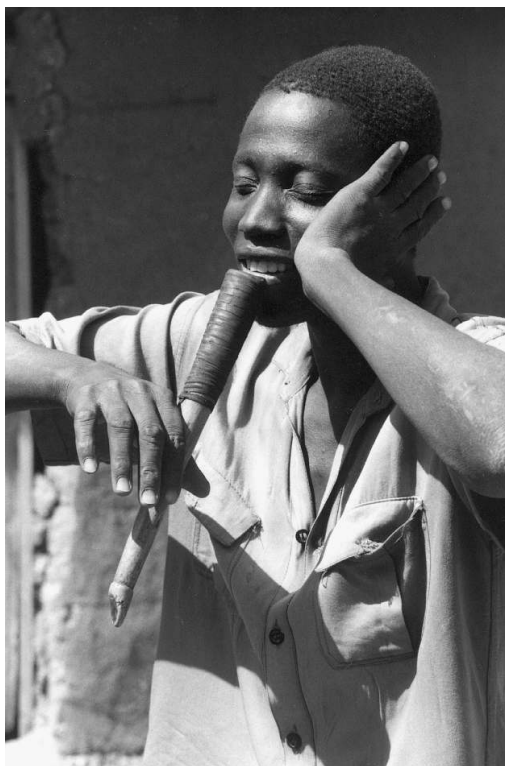


Photo : Fabrice Marandola.

- 56 La rythmique des musiques de Centrafrique et de l'Extrême-Nord du Cameroun sont régies, dans leur grande majorité, selon des principes identiques. Cependant, les exemples présentés montrent que même les règles les plus générales, concernant par exemple la régularité du tempo ou de la pulsation, peuvent connaître des exceptions. Ces dernières, constituant des cas singuliers au sein même du patrimoine musical des ethnies dans lesquelles on les rencontre, témoignent une nouvelle fois de la capacité des musiciens d'Afrique centrale à jouer, ou à se jouer, des notions élémentaires de leur grammaire rythmique.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Bibliographie

AROM Simha, 1976, « The Use of Play-back Techniques in the Study of Oral Polyphonies », *Ethnomusicology* XX/3 : 483-519.

- AROM Simha, 1984, « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie », *Revue de Musicologie*, LXX/1 : 5-36.
- AROM Simha, 1985, *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale, Structure et méthodologie*, Paris, SELAF (Ethnomusicologie 1), 2 vol.
- AROM Simha, 1992, « A la recherche du « temps » perdu : métrique et rythme en musique », in Wunenburger (éd.), *Les rythmes. Lectures et théories. Actes du Colloque sur le rythme, Cerisy-la-Salle 1989*, Paris, l'Harmattan : 195-205.
- AROM Simha, 1993, « Une parenté inattendue : polyphonies médiévales et polyphonies africaines », *Polyphonies de Tradition Orale : histoire et traditions vivantes*, Paris, éditions Créaphis : 133-148.
- AROM Simha et Gilles CANTAGREL, 1977, « Un magnétophone en Afrique », *HI-FI Magazine* 52.
- AROM Simha et Vincent DEHOUX, 1978, « Puisque personne ne sait à l'avance ce que tout autre que lui-même va chanter dans la seconde qui suit... », *Musique en jeu* 32 : 67-71.
- BOONE Olga, 1936, *Les xylophones du Congo belge*, (Annales du Musée du Congo belge, Tome III-Fascicule 2) Tervueren : Musée du Congo belge.
- COLOMBEL Véronique de, 1986, « Instruments de musique et relations interethniques dans les Monts Mandara », *Relations interethniques et culture matérielle dans le bassin du lac Tchad*, actes du IIIème colloque Méga-Tchad, Paris : ORSTOM : 183-211 (Colloques et séminaires).
- DEHOUX Vincent, 1986, *Chants à Penser Gbaya (Centrafrique)*, Paris : SELAF (Ethnomusicologie 2).
- DEHOUX Vincent, 1993a, « 25 ans d'une méthode d'enquête originale en ethnomusicologie : le parcours de Simha Arom », *Art 021 Revista da Escola de Musica da Universidade Federal da Bahia* : 5-17.
- DEHOUX Vincent, 1993b, « Les modèles polyphoniques dans les musiques pour xylophones de Centrafrique », *Polyphonies de tradition orale, histoire et traditions vivantes*, Paris : éditions Créaphis : 149-158.
- DEHOUX Vincent, 1995a, « Le statut de l'improvisation dans les musiques centrafricaines », *Musurgia, Analyse et Pratique Musicales*, vol. II, n° 2 : 53-69.
- DEHOUX Vincent, 1995b, « Saveurs de savane », *Cahiers de Musiques Traditionnelles* (Genève) 8 : 115-135.
- KUBIK Gerhard, 1994, *Theory of African Music*, vol. I. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag (Intercultural Music Studies 7).
- MACEDA José, 1981, *A Manual of a Field Music Research with Special Reference to Southeast Asia*. Quezon City : UNESCO & University of the Philippines.
- OLIVIER Emmanuelle, 1995, « A propos du re-recording », *Ndroje Balendro*, Louvain : Peeters/Paris : SELAF : 111-118.
- RUELLAND Suzanne, 1989, *Dictionnaire Tupuri, Français, Anglais, Région de Mindaoré - Tchad*, Louvain : Peeters.
- VON GRAFFENRIED Charlotte, 1987, « Vers une approche pluridisciplinaire des « Fêtes du taureau » dans les Monts Mandara (Cameroun du nord) », *Langues et cultures dans le bassin du lac Tchad*, Paris : éditions ORSTOM : 113-122 (Colloques et séminaires).

## Discographie

AROM Simha, 1989, *Central African Republic*. 1 disque compact, enregistrements, texte et illustrations, UNESCO-AUVIDIS D 8020.

AROM Simha, 1992, *Central African Republic, Banda Polyphony*. 1 disque compact, enregistrements, texte et illustrations, UNESCO-AUVIDIS D 8043.

DEHOUX Vincent, 1992a, *Centrafrique. Musique Gbaya / Chants à penser* (tome 1). 1 disque compact, enregistrements, texte et illustrations. Collection OCORA/Radio-France, Harmonia Mundi C 580008.

DEHOUX Vincent, 1992b, *République Centrafricaine. Musiques de xylophones*. 1 disque compact, enregistrements, texte et illustrations. Collection CNRS-Musée de l'Homme, LDX 274932.

DEHOUX Vincent, 1993, *Centrafrique. Musiques pour sanza en pays gbaya*. 1 disque compact, enregistrements, texte (en collaboration avec Paulette Roulon) et illustrations. Archives Internationales de Musique Populaire AIMP XXVII. VDE CD-755.

DEHOUX Vincent, 1995, *Centrafrique. Musique Gbaya / Chants à penser* (tome 2). 1 disque compact, enregistrements, texte (en collaboration avec Paulette Roulon) et illustrations. Collection OCORA/Radio-France, Harmonia Mundi C 560079.

DUELLE Charles, 1964, *Anthologie de la musique du Tchad*. 3 disques 33t/30cm, enregistrements, texte et illustrations. Collection OCORA/Radio-France, OCR 36-37-38.

DUELLE Charles, 1971, *Musique Centrafricaine*. 1 disque 33t/30cm, enregistrements, texte et illustrations. Collection OCORA/Radio-France, OCR 43.

FERNANDO Nathalie et Fabrice MARANDOLA, 1997, *Flûtes des Monts mandara*. 1 disque compact, enregistrements, texte et illustrations. Collection OCORA/Radio-France, Harmonia Mundi C 560110.

LE BOMIN Sylvie, 1996, *Xylophones de l'Ouham-Pendé*. 1 disque compact, enregistrements, texte, illustrations (en collaboration avec Annick Le Bomin). Collection OCORA/Radio-France, Harmonia Mundi C 560094.

## NOTES

1. Rédigé par Vincent Dehoux et Sylvie Le Bomin pour la République Centrafricaine, et par Nathalie Fernando et Fabrice Marandola pour le Cameroun.
2. Arom 1976 ; Arom & Cantagrel 1977 ; Macéda 1981 ; Arom 1985 ; Dehoux 1986, 1993b, 1996 ; Olivier 1995.
3. Il s'agit d'une pièce tirée d'un répertoire de chants avec sanza (*gima-tamo*) des Gbaya de République Centrafricaine que l'on trouvera dans les disques suivants mentionnés dans la discographie : Dehoux 1992a, 1993, 1995.
4. Et qu'il concrétise si on lui demande de frapper des battements de main réguliers au cours de son exécution ou si le chant se trouve lui-même accompagné par le secouement régulier d'un hochet. Par commodité, nous nommons une telle pulsation « battue ».
5. Quatre textes nous ont servi de référence : cf. en particulier Arom 1984, 1985, 1992 et 1993.
6. Les Banda constituent une vaste famille linguistique de République Centrafricaine divisée en de nombreux dialectes dont les locuteurs portent le nom : Banda Dakpa, Linda, Gbambiya, Mbiyi, Togbo, etc. Tout comme pour la langue, ces sous-groupes possèdent un fonds musical commun :

circonstances d'exécution, instrumentarium, fonctions. Cependant tous adaptent et organisent de façon particulière les ressources dont ils disposent, ce qui confère une marque identitaire à la musique de chacun de ces groupes. Les Gbambiya tiennent une place tout à fait à part au sein des Banda. Alors que ces derniers sont majoritairement installés à l'est du territoire, les Gbambiya vivent quant à eux au nord-ouest, en pays gbaya.

7. Ces xylophones portatifs à résonateurs multiples sont conformes à la typologie des xylophones banda définie par Olga Boone : « Les xylophones à touches reposant sur des coussinets isolateurs et à calebasses ajustées dans une planchette sont caractéristiques de la région de l'Ubangi, environ entre les rapides de Zongo en aval et les rapides de Cetema en amont (carte n° », Pl. XII) : ils sont utilisés dans notre Colonie par les Togbo, les Gobu, les Mono et les Yakpa, tribus de la peuplade Banda, habitant surtout l'Afrique Équatoriale Française » (Boone 1936 : 114).

8. Il s'agit d'un répertoire de chants avec xylophones des Banda Gbambiya de République Centrafricaine que l'on trouvera dans le disque mentionné dans la discographie : Le Bomin 1996.

9. Transcription réalisée avec l'aide de Simha Arom et de Fabrice Marandola.

10. La province de l'Extrême-Nord du Cameroun compte une quarantaine d'ethnies réparties inégalement entre plaine et montagne. Les monts Mandara, à l'ouest, sont peuplés d'une mosaïque de petits groupes, alors que dans la plaine centrale du Diamaré, qui s'étend jusqu'aux frontières du Tchad au sud et à l'est, résident des ensembles de populations numériquement plus importants. Tous vivent principalement de la culture du mil et d'élevage (petit bétail dans les monts Mandara, bovins dans la plaine). Ces populations animistes cohabitent avec les Foulbé, musulmans, qui bien qu'en nombre inférieur, dominent politiquement et économiquement toute la région depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

11. Ils sont issus d'ethnies qui, du point de vue de leurs pratiques musicales respectives, reflètent chacune un type d'organisation différent :

- les Toupouri, établis dans la plaine, sont répartis de part et d'autre de la frontière du Tchad. Leurs pratiques musicales sont liées à la vie d'un individu ou du groupe auquel il appartient (initiation des garçons, naissance des jumeaux, deuil, chasse...),
- les Ouldémé, peuple de montagne, utilisent leurs instruments de musique en fonction du cycle agraire (semailles, binage, croissance du mil, récolte),
- enfin, les Mofou, également montagnards, organisent leurs pratiques musicales en corrélation à la fois avec le cycle agraire et la fête rituelle du *maray*, sacrifice pratiqué par plusieurs ethnies des monts Mandara.

12. L'ensemble *qjiwili* est composé de neuf instruments de taille différente répartis entre autant de musiciens. Chaque flûte, constituée d'un tuyau de bambou dont une des extrémités est fermée par une cloison nodale, a une embouchure terminale simple et n'émet qu'un seul son, les musiciens complétant parfois leur jeu de sons chantés. La transcription a été réalisée le 20 février 1996 dans le village de Dibon.

13. Il s'agit des ensembles de flûtes réservés aux hommes.

14. *Anthologie de la musique du Tchad*, OCORA, 3 vol., pages 1 et 2, face B du deuxième volume (OCR 37).

15. Par ailleurs, Charles Duvelle note : « on remarquera le changement de « tempo » précédé d'un « rallentando », caractéristique des musiques exécutées par ces orchestres Toupouri », *op. cit.*, p. 29 du livret d'accompagnement.

16. La harpe ouldémé est jouée par les hommes durant toute la saison sèche. Elle comporte cinq cordes et présente la particularité de posséder un mirliton placé au centre de la peau recouvrant la caisse de résonance.

17. Cette pièce a été enregistrée le 31 janvier 1995 dans le village de Dibon.

18. Genre/de/Mada/de/Tazan, nom d'un village de l'ethnie Mada, voisine des Ouldémé.

19. Enregistrement effectué le 31 janvier 1995 dans le village de Dibon.

20. cf. *supra*



21. Enregistré le 16 janvier 1995 dans le village d'Oulargo.
  22. Il s'agit de flûtes avec un seul ou sans trou de jeu. Deux d'entre elles, parmi les plus graves, émettent la même note car, pour des raisons de résistance physique, deux musiciens doivent se relayer pour réaliser une seule partie de la polyphonie.
  23. Chant/pour/sortir/taureau.
  24. Cf. Arom 1985 : 423-428.
- 

## RÉSUMÉS

Ce texte, écrit en collaboration par quatre membres du Département Ethnomusicologie du LACITO (Laboratoire des Langues et Civilisations à Tradition Orale du CNRS), présente les données concernant les principes de la rythmique en Afrique centrale. Il expose au préalable la méthode d'enregistrement en *re-recording* ou *play-back*, adaptée par Simha Arom à l'étude des polyphonies de tradition orale. Beaucoup plus qu'une simple technique d'enregistrement, il s'agit d'un véritable procédé d'investigation, d'un révélateur de savoirs non verbalisés. Son application permet d'aboutir à la transcription et à l'analyse des musiques d'Afrique centrale, notamment de leur rythmique dont nous présentons l'essentiel des traits caractéristiques.

L'« itinéraire rythmique » nous mène du nord-ouest de la République Centrafricaine, avec les Banda Gbambiya, à la province de l'Extrême-Nord du Cameroun, chez les Mofou, Ouldémé et Toupouri. En effet, si les grands principes définis par Simha Arom permettent de décrire la majorité des musiques de ces ethnies, il existe cependant quelques cas singuliers qui permettent d'affiner la théorie générale. Chez les Banda Gbambiya, ils concernent les musiques pour xylophones : sont abordés successivement le rôle des instruments dans la polyphonie, l'ambiguïté métrique des variations qu'effectuent les xylophonistes et l'économie des moyens qu'ils mettent en œuvre dans la réalisation de certaines pièces. Pour la province de l'Extrême-Nord, ils ont trait principalement aux relations qu'entretiennent rythme et mélodie dans les polyphonies en hoquet, à l'organisation interne de chaque partie (périodicité, mode de division de la pulsation) et au tempo qui régit l'ensemble d'une exécution.

This paper, a collective work written by four members of LACITO (Laboratoire des Langues et Civilisations à Tradition Orale at the French CNRS) presents data on the principals of rhythm in Central Africa. To begin with, the paper highlights the recording methods of re-recording or playback adapted by Simha Arom for the study of oral tradition polyphony. Much more than just a simple recording technique it amounts to a genuine research procedure, capable of revealing non verbal knowledge. The use of this method allows us to achieve the transcription and analysis of central African music, particularly regarding its rhythms the essential traits of which we outline here.

The "Rhythm Itinerary" leads us from the North West of the Central African Republic, with the Banda Gbambiya, to the province in the extreme North of the Cameroon, home of the Mofou, Ouldeme and Toopoori peoples. In fact, whilst the general principles defined by Simha Arom enable us to describe the majority of the music stemming from these ethnic groups, there are however some individual cases that allow us to refine the general theory. For the Banda Gbambiya the xylophone is a case in point: successively tackled are the role of instruments in polyphony, metric ambiguity practised by xylophonists and the economy of means that they employ to perform certain pieces of music. Concerning the extreme Northern province, the

authors have assessed the relationships maintained by rhythm and melody in hocket polyphony, the internal organisation of each part (periodicity, beat division modes) and the tempo that regulates the whole of a performance.

## AUTEURS

### VINCENT DEHOUX

Vincent Dehoux, né en 1953 travaille en Afrique depuis 1976. Il a consacré ses publications à deux thèmes de recherche: d'une part, pour ce qui concerne la République Centrafricaine, l'étude de la systématique musicale correspondant à la pratique des instruments polyphoniques tels que la sanza et le xylophone; d'autre part, pour ce qui concerne les Tenda du Sénégal oriental, la pratique musicale à l'intérieur d'un système social de classes d'âge. Il a été conseiller musical de Peter Brook pour sa version du Mahabharata et, depuis 1990, participe à l'enseignement élaboré à partir de recherches menées au Brésil sur les musiques traditionnelles d'origine africaine. Vincent Dehoux est Président de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE, Musée de l'Homme, Paris) et Chargé de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, Paris).

### NATHALIE FERNANDO

Nathalie Fernando, née en 1969, est doctorante en ethnomusicologie à l'université Paris-IV Sorbonne, sous la direction de Louis Jambou et de Simha Arom (LACITO). Ses recherches portent sur les polyphonies du nord du Cameroun, en particulier sur la technique de hoquet mise en oeuvre au sein des ensembles de flûtes. Par une étude comparative portant sur une quinzaine de groupe ethniques, son travail vise à dégager les principes qui sous-tendent la systématique musicale et à établir une typologie des différentes polyphonies et formations musicales de cette région. Elle vient de publier, en collaboration avec Fabrice Marandola, un disque qui leur est consacré (collection OCORA Radio-France).

### SYLVIE LE BOMIN

Sylvie Le Bomin, née en 1968, est doctorante en ethnomusicologie sous la direction de Simha Arom. Après des études de flûte à bec, de violoncelle et de musicologie à la Sorbonne, elle se consacre depuis 1992 à l'étude de la musique pour quatre xylophones des Gbambiya de République Centrafricaine. Un disque (OCORA) et un film (CNRS Audio-visuel, en collaboration avec Laurent Venot) leur ont été consacrés. Elle s'attache actuellement à l'étude de la systématique musicale de ces xylophones et au rapport qu'elle entretient avec la classification autochtone.

### FABRICE MARANDOLA

Fabrice Marandola, né en 1972, est professeur de percussion au Conservatoire National de Région d'Angers. Parallèlement à ses études musicales au CNR puis au CNSMD de Paris, il suit le cursus universitaire de l'université Paris-IV Sorbonne, où il prépare actuellement une thèse sous la direction de Louis Jambou et de Simha Arom (LACITO). Ses recherches portent principalement sur le Cameroun où il étudie les musiques de xylophone et les systèmes scalaires dans la musique vocale. Il a publié, en collaboration avec Nathalie Fernando, un disque consacré aux musiques des Monts Mandara (collection OCORA Radio-France).